

A Opinião Pública (1967) e a imagem como alicerce realista

Rodrigo Oliveira Lessa¹

- Enviado em 30/09/2017
- Aprovado em 08/12/2017

INTRODUÇÃO

O filme *A opinião pública* é o primeiro longa-metragem de Arnaldo Jabor. Anteriormente, Jabor tinha filmado, ainda com 25 anos e apenas alguma experiência enquanto assistente de direção o curta documentário *O Circo* (1965), bastante elogiado pela crítica nacional e internacional da época. Dois anos mais tarde, ele partia para uma nova incursão, iniciando pesquisas preparatórias sobre um objeto de interesse que permaneceria um longo tempo como o mote de suas abordagens temáticas no cinema: a “classe média”. O termo, que voltou a se popularizar no meio intelectual através do sociólogo Wright Mills – sobretudo por meio do livro *White Collar: the american middle classes*², lançado em 1951 –, era naquela oportunidade livremente adotado com autonomia e imprecisão conceitual pela imprensa no país. Como narra o filme que analisaremos aqui, os jornais de grande circulação elegeram a “classe média”, neste período, como a porta-voz daquilo que se chamava então de a “opinião pública”. (Jabor, 1967).

Em entrevista à revista *Filme Cultura*, Jabor (1970) relaciona a proposta do filme ao seu alinhamento com interesses estéticos do Cinema Novo de tornar segmentos do “povo” personagens dramáticos na imagem do cinema brasileiro. Sua opção pelos segmentos urbanos, em detrimento de outros, teria sido devido ao fato de acreditar que no mundo inteiro estaria emergindo uma espécie de “ditadura da classe média. “É uma grande ditadura da classe média: a ditadura de suas repressões, de suas

¹ Professor EBT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano – IF BAIANO. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Endereço eletrônico: rodrigo.ciso@gmail.com. Contribuíram para a realização deste trabalho a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano – IF BAIANO.

² No livro, o estrato social dos *white collars* ou “colarinhos brancos” se define como uma “nova classe média” que teria se formado entre os operários fabris e a burguesia nos EUA, tendo a sua posição na estratificação social não mais baseada na propriedade privada, como a classe média analisada por Marx, e sim na ocupação, nos empregos que seus membros ocupam basicamente no âmbito do que hoje é conhecido como terceiro setor. Como observa Mills, este estrato é formado na sua maioria por professores, vendedores do comércio e empregados de escritório. (MILLS, 1969).

obsessões, de sua grande agressividade, de sua autodefesa, de sua patologia.” (Jabor, 1970, p. 21). Neste sentido, o documentário consiste numa tentativa de realizar um “retrato fiel” das características de uma parcela da sociedade, como acreditava o diretor, mesmo não apresentando profundidade épica ou trágica, era dotado de um significativo protagonismo nas mudanças do país. Algo fruto de sua “pequenez”, do silêncio em situações decisivas e da extrema fragilidade dos seus pontos de vista sobre a realidade social e política.³ (Jabor, 1970).

A IMAGEM DOCUMENTAL COMO ALICERCE REALISTA

Apesar do estrato social a que o filme se refere ser apresentado na narrativa de maneira imprecisa, a sistemática que o diretor usa para representá-lo segue uma linha razoavelmente clara. O roteiro tem como marca um levantamento inicialmente geracional da “classe média”, de quem a narrativa assume tratar desde o início, sendo ela capturada a partir dos seus tipos sociais presentes na cidade do Rio de Janeiro. Assim, o documentário começa com adolescentes de Copacabana, passa por jovens universitários, em seguida adultos de meia idade e tenta concluir com universos onde pessoas com idade mais avançada podem ser localizadas, como cultos religiosos.

Por outro lado, firma-se também uma separação das sequências a partir das situações e locações onde estes estratos geracionais são abordados. Inicialmente, foca-se em jovens em idade escolar na orla da cidade, em baladas noturnas, shows em programas de TV ou, quando já adultos, nas dependências das universidades. Quando o indivíduo de meia idade ou idade avançada aparece, o cenário também se altera: destacam-se bailes onde é franco o uso de bebidas alcoólicas e drogas, saraus de arte, estúdios de dramaturgia e repartições de empresas, cada momento trazendo um grupo social um pouco mais maduro. Por fim, quando os idosos são convocados, temos nas residências e cultos religiosos o cenário para as donas de casa e os aposentados apresentarem seus depoimentos.

A ordenação, entretanto, não se impõe com rigidez. Jabor se permite ir e vir nos recortes geracional e situacional, tanto pelo interesse no conteúdo a ser destacado nos depoimentos quanto pelo fato de que as cenas, em diversas situações, são construídas a partir do contato entre personagens de idades distintas.

³ “O que se vê no mundo inteiro, desde essa época [entre os anos 1950 e 1960], é uma coincidência dessa emergência. É uma grande ditadura da classe média: a ditadura de suas repressões, de suas obsessões, de sua grande agressividade, de sua auto-defesa, de sua patologia.” (JABOR, 1970, p. 21). Estamos vivendo uma grande Idade Média da classe média, e sob esse ponto de vista acho que Opinião pública teve o mérito de tentar fazer um retrato fiel do pensamento dessas pessoas que, até então, eram ignoradas pela dramaturgia e também pelo cinema brasileiro. Eram postas de lado, como personagens sem nenhum interesse dramático. Realmente, a classe média não têm profundidade trágica nem grandiosidade épica. Ela é apenas terrível pela sua pequenez, pelo seu silêncio e também pela sua imensa capacidade de união pela grande solidez de sua frágil e absurda ideologia.” (JABOR, 1970, p. 21).

O que define em último caso a decupagem e, portanto, as circunstâncias que são trazidas à tona é, sobretudo, a importância que têm os depoimentos para a representação do comportamento e do imaginário da “classe média”. Destaque enfaticamente esclarecido por meio das recorrentes entradas de um narrador em voz *off* onisciente, que critica este estrato social e orienta o espectador sobre a natureza da sua configuração social.

Como antecipamos, ao compararmos este método aos filmes documentários dos anos 1950, é possível perceber de imediato o destaque sistemático concedido às entrevistas e aos depoimentos dos personagens como uma novidade central na obra de Arnaldo Jabor. Todavia, o emprego sistemático deste recurso se situa dentro de uma outra mudança pouco notada mas ainda assim muito importante para o caráter das imagens atribuídos a esta modalidade de cinema documental. Esta, inclusive por sua relevância, aparece com total destaque logo nas primeiras imagens, introduzindo o sentido da *mis en scène* de rostos e gestos que ocupa as cenas de *Opinião pública*.

Após uma rápida introdução dos créditos iniciais, inseridos sobre imagens de logradouros públicos, ruas e edifícios residenciais – o *habitat* do seu objeto no documentário –, a narração em voz *off* introduz o material com o qual se trabalha e o sentido conferido a ele na narrativa:

Tudo que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. Isto porque, refletidas numa tela, as coisas que parecem incomuns e eternas, se revelam estranhas e imperfeitas. (Jabor, 1967).

A passagem poderia ser recepcionada como mais um dos discursos introdutórios, comuns ao documentário na época – como podemos observar no clássico *Viramundo* (1967), de Geraldo Sarno – se não estivesse envolvida por uma pequena diferença: agora, a pertinência e a coerência do conteúdo do filme são deslocadas de outras matrizes de conhecimento para a própria imagem do filme. Ou seja: é o trabalho estético “refletido numa tela” que assume o papel de garantir, diante do espectador, o realismo do seu conteúdo, e não mais uma pesquisa ou referência externa ao filme – como uma reportagem de jornal ou uma pesquisa científica. É este o sentido da declaração de que “ [...] refletidas numa tela, as coisas que parecem incomuns e eternas se revelam estranhas e imperfeitas”. (Jabor, 1970). As concepções que deram origem ao filme são, certamente, externas a ele e o transcendem, mas aquilo que Arnaldo Jabor apresenta como elemento fiador do realismo do documentário não é mais um levantamento demográfico oficial, um dado histórico de conhecimento geral ou um documento público. Aqui, o próprio cinema é a âncora das afirmações e críticas sobre os grupos médios de cidades como o Rio de Janeiro.

Esta mudança não foi repentina no âmbito do documentário brasileiro. Por um lado, a afirmação da imagem como elemento de condução da assertividade cinematográfica nos remete ao próprio desenvolvimento do gênero, campo em que cineastas pioneiros como Alberto Cavalcanti e o próprio Humberto Mauro foram decisivos ao fazerem avançar as técnicas e os recursos expressivos. Ademais, a linguagem poética de obras do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 podem ser referenciadas como sinais de que a imagem estaria prestes a se emancipar do protagonismo da ciência na garantia de objetividade das informações. Por outro, a ciência e elementos externos não deixariam a partir dali de ser referenciais de fidedignidade de documentários. O próprio Jabor, na verdade, em *Opinião pública*, cita Wright Mills e seus escritos sobre a “classe média” de forma recorrente, fortalecendo com a Sociologia a retórica de seu enredo dramático. E mais tarde também, outros cineastas voltarão a fazê-lo.

Entretanto, o filme de Jabor é emblemático desta transformação pois, como veremos mais adiante, ele não só anunciou abertamente essa reconfiguração como fez dela o ponto de partida para a elaboração de novos caminhos para a documentação do imaginário e do comportamento dos atores sociais no filme. Ou seja, além de conferir abertamente à imagem do filme a responsabilidade pelo seu realismo no tratamento do tema, ele buscou uma forma estética que pudesse ser capaz de corresponder a esta nova expectativa. Algo que por sua vez terá importante efeito sob o modo como as cenas e a participação dos personagens do filme também será reorientada nessa nova linha de registro documental.

REPOSICIONAMENTO DO PERSONAGEM

Este trabalho de reorientação que Jabor propõe começa a ser desenvolvido já no início do filme, sobretudo a partir do modo como a expressividade dos personagens se apresenta paralelamente como alicerce fundamental da nova estratégia. Após a citação de abertura, a voz *off* convida o espectador para uma conversa casual entre jovens: “Começamos com uma turma de jovens de Copacabana. Perguntávamos sobre o futuro.” (Jabor, 1967). Daí, tanto a cena do diálogo entre os jovens (ver imagem acima) que discutem os próximos anos de suas vidas como a sequência que vem logo a seguir começam a delinear as práticas de refiguração que devem suprir a não utilização de uma pesquisa científica ou documento oficial. Algumas assumem melhor o papel de dar vida e ritmo à trama, como as tomadas de rua que acompanham os jovens em seu cotidiano. Outras, contudo, se mostrarão mais complexas e capazes de revelar para a narrativa conteúdos que pretendem nortear a representação do estrato social que o documentário põe em relevo.

A primeira destas práticas, como podemos notar, é o aprofundamento pontual na biografia e na dramaticidade de alguns personagens. Jabor busca este efeito tanto a partir da garantia de um espaço maior para o acompanhamento imagético e presencial do seu cotidiano – em ruas, mesas de discussão ou salas de visita em residências – como também através de um tempo maior concedido aos indivíduos para articularem suas memórias e depoimentos sobre a vida que levam. Uma técnica que, por sua vez, preenche o filme com destaque maior para a história destes personagens e se aprofunda com mais eficiência sobre as características de sua personalidade.

A cobertura de um fenômeno de popularidade entre os jovens da época, o cantor Jerry Adriani, é o momento do filme em que isto pode ser notado com mais nitidez. Após as primeiras cenas que retratam grupos de jovens nas praias, apartamentos e logradouros públicos da cidade, acompanhando-os em seu cotidiano, surge a passagem em que o fenômeno da indústria cultural é tematizado através da figura do cantor. Como o diretor afirma por meio da voz *off*, a natureza potencialmente rebelde, criativa e inquieta dos grupos etários que seguem personalidades como Jerry Adriani é comumente capturada e transformada em “moda” por meio dos instrumentos de mídia, que potencializam a venda de suas mercadorias ao incorporar de maneira simbólica o conteúdo desta rebeldia. O cantor e a sua imagem espetacularizada seria neste sentido a personificação de uma juventude fetichizada, artificial, fabricada, pronta para gerar mercadorias – discos, ingressos para show, revistas, etc. – capazes de iludir a juventude de “classe média” com suas próprias novidades. A crítica, inspirada nas percepções de parte da esquerda sobre as manifestações artísticas internacionais de países desenvolvidos, como EUA e Inglaterra, apontava como sinônimo de alienação a imitação de hábitos e estilos de grupos como os *Beatles* e os *Beach Boys*, que, no entanto, reuniram legiões de fãs e artistas brasileiros influenciados por sua forma de se vestir, cantar e compor músicas populares.

O objetivo principal de traz a figura de Jerry para o filme, neste sentido, é relacionar a sua figura de rapaz comportado e músico romântico à alienação política dos fãs que o seguem. O documentário, contudo, não se presta apenas a informar de maneira direta este conteúdo crítico, que reproduz em muitos aspectos a visão ideológica de parte da esquerda da época ao ver com índices de conservadorismo a incorporação de alguns ritmos e referenciais estéticos internacionais, como *rock*. Em meio à cobertura da histeria adolescente diante dos ídolos, explorada em sua gestualidade e expressão mais emocional, o filme passa a acompanhar algumas situações do cotidiano do cantor Jerry Adriani, e desse modo a iniciativa de centrar as atenções em sua imagem termina se mostrando uma técnica bastante singular de construção do seu papel como personagem do filme.

Logo após introduzir em voz *off* o tema da indústria cultural e trazer imagens de algumas apresentações de Jerry, o filme traz algumas imagens de bastidores onde o cantor, já sem os trajes de gala, é acompanhado naquilo que parece ser o seu dia-a-dia. Enquanto o cantor aparece cumprimentando pessoas que o reconhecem nas ruas, entrando e saindo das casas de shows ovacionado, a banda sonora traz também em voz *off* depoimentos onde ele fala de como ele se tornou um artista. Nesta oportunidade, destacam-se a humildade e a simplicidade de alguém que, para além de artista e cantor admirado, é alguém com sentimentos e fragilidades que o humanizam diante das luzes e aparelhagens dos shows de TV. Ainda na sua intimidade, Jerry conta que sua carreira de cantor iniciou logo após o rompimento de um romance, momento em que resolveu deixar a vida e o trabalho em um escritório e tentar a vida no ramo da música. Cantar foi, portanto, algo que a vida lhe proporcionou diante de uma decepção amorosa, sendo o seu compromisso ironicamente cantar este sentimento e fomentar os sonhos de alcançá-lo em seu público. A figura do cantor romântico, deste modo, encontra numa história de romance um momento decisivo para a sua ascensão como artista, agregando uma certa aura à sua figura apesar de ser este um tipo que questão que Jabor deseje criticar. Apesar da sua intenção ser a de projetá-lo como símbolo de uma juventude despolitizada e “conformista”, como o próprio diretor aponta em voz *off*, esta passagem se mostra uma estratégia nova e bastante eficiente em dar densidade aos personagens e fazer deles algo mais do que emissores de declarações que o diretor deseje inserir no filme.

Como o foco do diretor não é exatamente um ou outro personagem, mas sim um estrato ou gênero social, não há outros personagens com o mesmo espaço que o cantor Jerry Adriani ocupa. Não obstante, é possível perceber que o método se repete em outras partes do filme, de modo a explorar a participação dos atores não apenas em respostas diretas feitas pela equipe ou em circunstâncias que sejam colocadas para corroborar declarações autorais em voz *off* emitidas previamente. Em mais de uma ocasião, os personagens emitem opiniões e realizam leituras sobre os temas pautados pela equipe em situações do cotidiano, a exemplo de uma espera em fila para alistamento militar, retornando a outras cenas conforme a sua participação se mostra relevante para o diretor. Além disso, em mais de uma circunstância, os atores sociais têm tempo para refletir sobre suas respostas, entrar em contradição, articular sínteses, transitar entre temas aparentemente desconexos, ou, como ocorre em muitos casos, oferecer respostas profundas e coerentes – embora estas sejam tratadas pelo próprio diretor quase sempre com indiferença, dado que a intenção é explorar a superficialidade de um grupo social mais amplo.

Para além das possibilidades documentais de aprofundamento em personagens particulares, como vimos sobretudo pelo exemplo do cantor Jerry Adriani, a captura da expressão intimista no filme está presente numa segunda estratégia utilizada por Jabor: a provocação de interações entre os personagens.

Como um recurso extremamente recorrente e que, portanto, perpassa quase todo o filme, os conflitos, provocações, indagações e intervenções que os personagens depoentes realizam uns com (ou contra) os outros em algumas situações-chaves operam como mais uma fonte de acontecimentos que está à disposição do discurso crítico e intimista do documentário.

É possível notar ao menos três situações nas quais essa estratégia aparece com mais destaque trazendo informações cruciais para o filme. A primeira, logo após a passagem de Jerry, ocorre quando Jabor acompanha um grupo de residentes na república estudantil universitária visitada pela equipe. Após colher alguns depoimentos, Jabor registra uma forte discussão entre um jovem e um senhor sobre os seus respectivos direitos de morar naquele estabelecimento. O primeiro, de um lado, alega ter entrado na casa sob autorização da diretoria responsável pela gestão da casa, apontando ainda o outro como um trabalhador informal que se passa por estudante para morar indevidamente na residência. O senhor, por outro lado, acusa o estudante de perseguição, mas reage defensivamente ao ser questionado sobre a possibilidade de atestar, por meio de documentos, o fato de ser realmente um estudante.

A cena se limita a registrar o embate como um conflito sem resolução. Contudo, trata-se de um momento de bastante tensão que sugere problemas potenciais em curso, como a dificuldade que os estudantes encontram para estabelecer normas democráticas de gestão das relações na república, ou, no limite, a possibilidade daquele senhor, que aparenta já ter passado dos quarenta anos, ser algum tipo de agente policial infiltrado indevidamente na residência, o que representaria um alerta de fragilidade para os estudantes que ali vivem.

Em segundo, temos o debate entre funcionários de meia idade naquilo que parece ser a repartição de uma empresa comum no centro da cidade. Em uma das paradas para o almoço, um grupo de seis ou oito funcionários da empresa em questão conversam sobre as dificuldades e as aspirações que têm para o futuro, muito embora já tenham atingido a maturidade e, portanto, não ocupem um lugar semelhante ao dos jovens sonhadores que vimos no início do filme. Nesse contexto em que uns se reportam aos outros, questões como o montante dos salários auferidos, as opiniões sobre o cotidiano e as suas referências religiosas, e até mesmo, no plano político, o questionamento à pretensa falta de unidade da “classe média” emergem como questões cruciais nos diálogos. Embora bastante amplo e certamente pautado pela equipe, o debate permite que a narrativa acesse posições e visões de mundo que os sujeitos estabelecidos socialmente daquilo que seria o estrato da “classe média” compartilham entre si. Os termos utilizados pelos funcionários, as ideias, a linguagem, os exemplos e a retórica, neste sentido, estão orientadas para a comunicação entre os personagens, o que constitui mais um importante recurso de documentação das angústias, dos desejos e dos modos de pensar inerente a esse grupo social.

Ainda sobre esta prática de fomento dos diálogos, uma conversa bastante trivial, aparentemente entre três donas de casa, representa o que seria a posição do gênero feminino no universo de aspirações do estrato social problematizado no filme. Enquanto uma das senhoras avalia o sucesso de sua vida como esposa, mãe e mulher, projetando o seu ideal de comportamento para o esposo, as outras indagam-lhe sobre seus bens materiais, trajetória social e posição sobre a necessidade ou não de ajudar financeiramente os filhos. Durante esta interação, forma-se um diálogo no qual a personagem que assume a palavra faz uma espécie de desabafo contra as pessoas que, no edifício onde mora, teriam inveja de seu bem-estar. O curioso, contudo, é que as colegas ou vizinhas com quem conversa terminam fazendo as mesmas indagações que incomodam a depoente, o que gera um diálogo bastante representativo do que pensa e valoriza a protagonista da conversa.

Nesse edifício todo mundo hoje tem inveja. Acha que eu tenho uma vida muito boa [...]. Esse apartamento foi adquirido com o maior sacrifício. [- *A Sra. só tem esse apartamento?*] Só tenho esse apartamento [- *Propriedade só tem essa...*] Propriedade só tenho essa. Agora, hoje eu tenho um carro, meu marido tem um carro, tem esse apartamento... [- *Ela foi comprar o mesmo carro que eu* – diz a interlocutora à colega que está ao seu lado e também participa da conversa]. Minha filha, uma é casada com um advogado em Belo Horizonte, a outra trabalha num palácio – administração geral do palácio, em Belo Horizonte – chama Ivone; e tenho um filho, que trabalha na Secretaria de Saúde e Assistência também, e que está formado. [- *Ele ajuda a Senhora?*]. Não. Nem eu preciso de ajuda nem eu de ajudar eles. Meu marido está muito bem, ganha muito bem. Meu marido é da polícia, é um homem honesto, honrado. Eu tenho dezesseis anos de casada: nunca esse homem pegou um paletó e saiu ou foi no cinema sem a minha companhia. [...] Ele não fuma, não bebe, não joga. (Jabor, 1967).

Esta é uma das declarações que apontam mais destacadamente para o individualismo e o conservadorismo do imaginário dos segmentos de que Arnaldo Jabor pretende tratar. Nela a mulher tem como principais aspirações encontrar um lugar ao lado do homem e alcançar uma situação de bem-estar e estabilidade financeira que lhe permita uma vida confortável. Se nas outras passagens temos adolescentes demonstrando seu interesse por namorados e pelo o tipo de casamento que desejam conquistar, aqui as mulheres aspiram sobretudo viver os papéis de mãe, esposa e dona de casa, assentindo quanto a postura tradicionalista de defesa da moral familiar. (Beauvoir, 1991).

Entretanto, esse depoimento, como podemos notar, reúne não apenas aquilo que permeia a convicção de um personagem, mas também envolve uma análise do que é válido a partir dos estímulos e reações dessa mulher diante dos demais moradores do edifício onde mora e, pelo tom provocativo do diálogo, também diante de suas interlocutoras. Na cena, a interação põe a expectativa de compreensão dos

outros personagens e a reação a eles como mais um fator de interferência e condicionamento no depoimento, o que, longe de promover algum tipo de confusão no espectador ou dúvida a respeito do depoimento da personagem, motiva diálogos mais ricos em informações sobre o imaginário social e com possibilidades novas de estimular o personagem a se expressar.

Estas situações e de certo modo o próprio filme de Jabor como um todo não são historicamente as referências para os efeitos mais elaborados que este tipo de técnica gerou, sendo, portanto, pouco lembrados diante das realizações de diretores como Eduardo Coutinho. Contudo, já aqui é possível observar como, em situação de interação, os indivíduos são estimulados não apenas pelas questões que a equipe levanta, mas também pelos personagens que os levam a reagir e repensar aquilo que acreditam estar sendo colocado. A estratégia, deste modo, agrega novos caminhos para que os realizadores de documentários possam captar diálogos nos quais os estímulos para a expressão dos personagens não partam única e exclusivamente da própria equipe, gerando meios tanto para que os depoimentos se desenvolvam de maneira mais espontânea como para que estes levem o personagem a emitir respostas dificilmente conquistadas pela intervenção imediata.

É importante assinalar, por fim, que tanto a participação do cantor Jerry Adriani como a atenção aos seus depoimentos em momentos de interação social, presente nos três momentos que acabamos de citar, geram em *Opinião pública* aquilo que podemos reconhecer como um reposicionamento da figura do personagem nas narrativas do filme documentário. Nesta nova proposta, o personagem é acompanhado mais de perto, com maior intimidade e proximidade, e sua palavra falada, como recurso acessível, configura-se como um dos principais caminhos para alcançar a influência da realidade social sobre o comportamento e o pensamento dos indivíduos. O caráter abstrato inerente às bases sociais do comportamento do sujeito deixa de ser um campo acessível apenas por meio de teorias científicas, e, como havia antecipado o próprio diretor no início do filme, passa a ser buscado também por procedimentos que se valem da própria imagem fílmica. Através das minibiografias ou dos debates acalorados entre donas de casa, jovens universitários ou funcionários de uma empresa, Jabor aplica ao filme documentário brasileiro uma nova maneira de representar as formas de pensar e de comportamento social que estão sob o olhar do documentário. Ao lado das teses científicas e das informações autorais, que ele certamente não abandona, emergem procedimentos que fazem do personagem uma figura mais presente na narrativa, que tem suas declarações mais valorizadas por uma estética capaz de anunciar abertamente sua dependência diante destes materiais.

Isto não significa que estes personagens nesta obra ou nos filmes que adotam a prosopopeia venham a assumir algum tipo de posição de controle comparável à do cineasta ou da equipe que realiza o filme. O

protagonismo na produção de sentido era e continuará a ser, certamente, dos realizadores dos documentários, tendo em vista a titularidade sobre o processo de seleção de cenas, roteiro, edição, etc. Entretanto, como é também fundamental ressaltar, a importância crescente da participação da palavra falada dos personagens e sua expressividade contribuem para a percepção de esgotamento de procedimentos como a narração em voz *off* para a problematização de temas como a consciência e os modos de pensar dos atores sociais. A questão, em meio à difusão da ideia da cultura como elemento de mediação do comportamento, encontra então em estratégias de filmes como *Opinião pública* novas possibilidades de refiguração, sendo esta certamente uma das principais contribuições da obra para o desenvolvimento da narrativa do cinema documental na época.

A SUBSTÂNCIA DOCUMENTAL DA “CLASSE MÉDIA”

Ao lado do conteúdo que a expressão linguística dos personagens oferece, a narrativa de *Opinião pública* trabalha de maneira incisiva com os gestos, as sensações ou, em uma palavra, com a fisionomia dos personagens. Dentro do universo assertivo de críticas, interpretações e análises que Jabor desenvolve, sobretudo por meio da voz *off*, este recurso, ao lado das declarações, é importante substrato através do qual a narrativa irá definir os contornos do estrato social em questão. Algo que, contudo, denuncia também a maneira como a carga crítica mobilizada por ele contra o comportamento dos membros da “classe média” encontra pouca correspondência nas imagens utilizadas para ilustrá-la.

No filme, se observamos bem, Jabor constrói a imagem da alienação ou despolitização da “classe média” conferindo às imagens de sua expressividade e de suas práticas o caráter de uma evidência do que elas não mostram, mas deveriam mostrar. Nas cenas, geralmente por meio da voz *off*, ele sugere aquele que seria o comportamento adequado, politizado e consciente da “classe média” e, em seguida, utiliza o modo como as imagens do cotidiano se afastam desta projeção elaborada por ele para denunciar a alienação dos personagens que está levando ao documentário.

Assim, se um dos objetivos do filme é representar a falta de familiaridade da “classe média” com a realidade política do país, a interação extrovertida entre jovens num baile ou a expressão de relaxamento de um casal de adultos nas praias do Rio de Janeiro servirão como evidências deste suposto descaso, sobretudo na medida em que o próprio filme antecipou esta relação por meio da narração. Por isso, a assertividade do documentário passa por uma estratégia de contraste entre o que o filme apresenta como sendo o modo de ser e pensar da “classe média” e, por outro lado, as referências sobre aquilo que *deveria*

ser este modo de ser e pensar, sendo as concepções do diretor transmitidas no filme a pedra de toque que institui estas referências.

E é justamente aqui que nos parece estar, todavia, um dos principais limites que se apresentam na técnica inovadora de Arnaldo Jabor. Se em cada uma das sequências se alude à ausência de um elemento que deveria estar presente, segundo o ponto de vista do autor, reduz-se de imediato o papel da imagem como principal substância documental da narrativa. Ademais, na medida em que neste filme estas entradas são pontuais e, de um modo geral, vagas, as referências autorais para a consciência e o comportamento assumem uma importância central na obra ao mesmo tempo em que se apresentam com pouca densidade. Para cada modo de pensar deletério dos jovens, funcionários de empresas ou fiéis de alguma religião, uma referência indica que algo está fora de lugar, que há algo patológico no comportamento daqueles segmentos. Mas se o que está indicado é a patologia, a alienação, a ignorância, não há indicações claras do que seria efetivamente consciência para Arnaldo Jabor neste contexto.

É o que vemos logo em meio aos primeiros momentos do filme, que trazem os adolescentes do Rio de Janeiro se divertindo no calçadão das praias de Copacabana. Após a cena dos cinco jovens em conversa informal e, logo depois, uma tomada com adolescentes em frente à escola onde estudam, a voz *off* anuncia ao som da música *Barbara Ann*, dos *Beach Boys*:

Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxicos, delinquência. Não vimos isso no jovem comum da “classe média”. Na maioria, ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos. Marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para eles, o futuro é um lugar onde vivem os adultos. (Jabor, 1967).

Como podemos observar, Jabor não oferece neste tipo de declaração noções mais exatas sobre o tipo de postura e comportamento que acredita ser eventualmente positivo para esse segmento. Sua biografia poderia nos levar aos estímulos à politização de esquerda dos círculos do Cinema Novo, ou mesmo ao nacionalismo e antiamericanismo do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) – como fica inclusive sugerido na sua aversão aos *Beach Boys* e aos *Beatles*. Entretanto, o filme em si mesmo não nos leva a assegurar muito claramente em que circunstâncias deveriam estar estes jovens, ou que significaria “não ignorar a sociedade” e vivenciar a proximidade da vida adulta com responsabilidade.

A estratégia se repete nas cenas seguintes, evidenciando o modo pelo qual este é um dos princípios de composição da narrativa. Pouco após o início da citada declaração em voz *off*, um jovem sem camisa flerta com uma moça que passa por uma escada, os adolescentes em idade escolar nos são apresentados em seus momentos de lazer, divertindo-se alegremente na orla de Copacabana. Biquínis, abraços, carinhos e trajes de banho são a tônica deste momento de lazer e, sobretudo, de descontração. Mas tudo isso é cotejado, na verdade, com a dura análise sobre a alienação risonha e conformada destes jovens, levantada pouco antes. Eles estão ali, divertindo-se, enquanto o país se aprofunda num momento político de proporções críticas e o desenvolvimento material e econômico se vê estagnado nas formas arcaicas sob as quais a formação social do país se realizou. Eles estão no lugar errado, com a postura errada e pensando em questões alheias aos problemas profundos pelos quais atravessa a coletividade na qual estão inseridos.

Vemos assim de que maneira funciona os termos do contraste na representação que marca o método de Jabor e a sua representação da “classe média”, ao lado da técnica de aprofundamento no imaginário de que falamos acima. Primeiramente, uma tese direta e clara é lançada, sinalizando um elemento de politização e consciência – mesmo sendo ele impreciso e um pouco enigmático – ausente nos atores sociais que serão apresentados como personagens, estratégia com a qual o diretor irá abrir mais uma sequência. Em seguida, o conteúdo superficial dos diálogos e o despojamento das posturas é veiculada como a verdadeira marca da alienação, da indiferença e da ignorância frente às posturas indiretamente anunciadas como necessárias pelo diretor mas não correspondidas pelo cotidiano dos atores sociais da “classe média”.

O método, como está dado, propõe que as imagens devem revelar o principal elemento do filme, que é a alienação da “classe média”, enquanto é do próprio diretor que partem os elementos para que o espectador conclua por esta deficiência. Se no início “o estranho e o imperfeito” seriam revelados logo que o cotidiano fosse “refletido numa tela”, não é exatamente a ela que Jabor recorre para promover a sua crítica, mas sim aos próprios argumentos. Afinal, nota-se um descolamento entre as assertivas de Jabor e o conteúdo das cenas do filme. Enquanto as situações apontam sim para as dúvidas, mas também para as opiniões e pontos de vista dos personagens, a voz *off* e a técnica de sugerir a necessidade do que está ausente na consciência se encarrega de imprimir-lhes o rótulo da alienação para o qual Jabor projetou a narrativa.

Isso pode ser observado mesmo nas declarações onde os personagens demonstram um certo posicionamento político em relação à sociedade e fazem uma leitura relativamente coerente do mundo em que vivem. Após o baile de Jerry Adriani, uma nova declaração em voz *off* contextualiza a sequência dos jovens universitários que virá a seguir. “Para muitos, as primeiras derrotas chegam cedo. Nessa república

de estudantes, só há uma ordem: ‘subir na vida’, ‘mudar de classe’. Já sabem que a felicidade é uma forma de poder e não um prêmio para as virtudes.” (Jabor, 1967). Em seguida, um jovem afirma: “Para conseguirmos algo na vida, devemos estudar, mas lutar sério, levar o ideal à frente [...]. Pois, tudo, nós conseguimos, com sangue, suor e lágrimas.” (Jabor, 1967). Outro, em que pese a articulação um tanto confusa de suas palavras, também surge logo no plano posterior:

Meu objetivo é obter força, ‘viu!’, força... instrução, ‘viu!’, para lutar por uma coletividade. E amanhã, que esse país que aí está, ‘onde que’ nós não sabemos qual o destino desse país...de acordo com o desenvolvimento econômico-financeiro deste país que nós estamos analisando [...] mas uma vez o que está acontecendo, chegue à minha mão, ‘viu!’ Amanhã poderá ser entregue a nós, que somos jovens hoje, que estamos alisando os bancos duros do colégio, de uma faculdade... amanhã ‘termos’ o prazer de dirigir uma nação.” (Jabor, 1967).

O efeito que Jabor explora entre os depoimentos colhidos junto a este grupo é uma suposta confusão intelectual generalizada nos jovens desta república, que como ele disse estariam interessados apenas no seu próprio sucesso individual. Tanto o debate que surge logo após a narração em *off* como os depoimentos dos outros dois personagens, que vêm logo a seguir, procuram destacar as deficiências na visão política destes jovens a respeito de temas coletivos e em último caso a incapacidade para debater mais profundamente estas questões.

Contudo, vemos que não há continuidade entre o individualismo apontado na narração e os depoimentos dos estudantes, e, ademais, há alguma coerência e preocupação coletiva no modo como estes se reportam à realidade social. Mesmo os temas com que se mostram envolvidos apontam que, de alguma maneira, o futuro para eles é algo mais do que “um lugar onde vivem os adultos”, como afirmou a voz *off* no início do filme. O que não figura nos depoimentos é, na verdade, aquilo que a narração indica: não se fala em ascensão social, empoderamento institucional, de alcance de postos destacados de trabalho ou do poder como um caminho para a felicidade. Justamente por isso, no filme, até quando algum conteúdo alinhado ao horizonte de politização nebulosamente concebido por Jabor se apresenta nos depoimentos, seu diretor prefere interpretá-los a partir das fragilidades que demonstram. O que ele faz em detrimento de aprofundar a compreensão sobre as visões de mundo destes personagens e de buscar, na sua complexidade, as possíveis contradições que elas teriam a demonstrar.

Segue-se a estas duas declarações e ao acalorado debate político uma nova entrevista, agora com dois universitários aparentemente mais maduros e experientes. A voz *off* lança aqui o dilema que eles atravessam: trabalhar e se inserir numa sociedade que desprezam. Mas a resposta de um deles não dá margem para a crise, a frustração, a apatia e as incertezas que logo à frente serão atribuídas ao segmento

do jovem adulto no filme. O depoimento é reflexivo, produto de um diálogo com outro personagem, mas ainda assim demonstra bastante solidez e coerência.

Olha, esse mundo que você poderia dizer que não nos aceita, eu acho que agente pode continuar lutando e ter um lugar nele, sabe. Porque eu tenho a impressão também que nós não estamos sozinhos. [...] Tenho tido assim bastante exemplo lá. Não sei, eu também tenho encontrado muita gente que não acredita, que acha que o mundo já não tem mais saída e apresenta o que acontece no Vietnã, o que acontece do outro lado do Atlântico. Mas, sabe, o que eu não posso aceitar é que isso aí já esteja dado, entende? Que agente não possa fazer nada. Evidentemente que eu sozinho não posso fazer nada, não posso fazer nada assim 'pra' grandes transformações. E agora eu to vendo assim que me encontro também muito bloqueado, muito cercado muito cortado 'pra' fazer algum projeto em termos assim 'culturais', eu sozinho. Eu acho que 'eu sozinho' já não existe quase mais. Como é que poderia existir? Acho que 'eu sozinho' existe 'pra' comprar um carro, um volkswagen, eu acho que 'eu sozinho' existe 'pra' comprar um apartamento. Assim, esse tipo de coisa agente ainda pode fazer sozinho, mas quando agente, assim, coloca alguma coisa assim bem maior, mais ampla, que é transformar esse mundo que 'tá' fazendo um esforço muito grande 'pra' nos negar, aí sozinho eu acho que agente não pode fazer mais nada. (Jabor, 1967).

Com conteúdo de uma pessoa relativamente culta, o personagem que assume a palavra é convicto ao dizer que acredita numa sociedade mais justa e na busca de interesses coletivos, bastando dentre outras coisas que as pessoas não tomem o desejo por bens de consumo como o maior objetivo de suas vidas. A narrativa da obra, entretanto, opta por fechar a sequência dos universitários com o trecho menos otimista deste personagem, onde ele afirma que se sente cerceado pela sociedade da época e que sozinho não pode fazer nada, em que pese o seu interesse pela política e por iniciativas de alcance coletivo e cultural. Neste momento da narrativa, este depoimento termina assumindo uma referência do que seria politização e consciência, diante da juventude risonha do início do filme. Isto, contudo, ocorre a contragosto da assertividade que o diretor procura impor à narrativa, contra o efeito que ele tentou aplicar ao trecho ao citar o quadro de dúvida e incerteza que estaria se abatendo sobre estes grupos.

Um dos principais ingredientes do perfil que a “classe média” recebe no documentário *A opinião pública*, portanto, se apresenta como algo bastante problemático. A tentativa de fundir referenciais de comportamento com situações que atestariam a sua ausência nos indivíduos retratados, como resultado, evidencia a dificuldade em Jabor em tomar consciência sobre os próprios referenciais a respeito do que seria efetivamente consciência social, não alienação ou senso de coletividade e unidade política. Como é justamente esta crítica ou este conjunto de acusações o principal elemento de construção da representação da “classe média” e não exatamente uma configuração social mais precisa – marcada por elementos como renda, acesso a bens de consumo, escolaridade, etc. –, torna-se mais difícil a visualização de algum grupo ou estrato social de contornos precisos por trás da ferocidade dos ataques do diretor no

filme. Deste modo, *Opinião pública* não oferece a configuração e as condições objetivas que formam um grupo social para, em seguida, problematizar as suas contradições. Ele parte para o ataque a um universo populacional que, contudo, sequer pode ser visualizado com alguma precisão no filme – já que mesmo a definição de Wright Mills não é incorporada por ele.

No seu início, o documentário propõe-se a desvelar o “estranho e imperfeito” naquilo que se apresenta enquanto “comum e eterno” na vida cotidiana da “classe média”. Contudo, no seu resultado, uma das questões que o filme deixa mais clara é a rejeição do seu diretor pelo comportamento de alguns segmentos médios urbanos do país. O filme traz informações importantes sobre o imaginário social de estratos urbanos de que se propõe a tratar no período, capta sua relação com temas que consideram cruciais para sua felicidade para seu futuro e para os rumos da nação. Todo este material pode certamente ser situado como um caso de aplicação inovadora das técnicas documentais emergentes nas décadas de 1950-60 no Brasil, além de registrar de maneira eficiente aspectos do imaginário social da população urbana da época. Contudo, o interesse do diretor repousou mais precisamente em registrar as faces deste imaginário em sua fragilidade e superficialidade e isso denunciou a rusticidade da técnica naquela oportunidade no sentido de se aprofundar nas concepções e sobretudo na consciência política dos personagens retratados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na fase final do filme, após uma breve cobertura de cultos religiosos, Jabor traz outros depoimentos de personagens em vias públicas da cidade que procuram explicar os rumos do país e os problemas que se apresentam na ação política de sua população. Demandas mais elaboradas como desenvolvimento da indústria e da agricultura, dinamização das relações de trabalho e desenvolvimento da educação convivem aqui com queixas mais comuns, que apontam por exemplo para a necessidade de uma “moralidade” mais efetiva na população e de um controle efetivo da região amazônica como os principais problemas para o desenvolvimento e “progresso” do país. Em meio ao conjunto de declarações, a narração em voz *off* faz as suas entradas finais, sintetizando a cada passagem, de maneira bem direta, as principais conclusões que o filme se propõe a revelar.

O que fazer, diante de tantos problemas? O que pensa a “classe média”? [...] Disse o sociólogo americano Wright Mills: a história da “classe média” é uma história sem fatos. Seus interesses comuns nunca a levam à unidade. Seu futuro nunca é escolhido por ela. [...] A preocupação política não é básica no homem da “classe média”. Cada um leva consigo uma fórmula de salvação nacional. (Jabor, 1967).

Após alguns minutos, o filme é concluído com um poema de Carlos Drummond de Andrade⁴, dando tons finais à visão pessimista sobre o futuro destes segmentos ao afirmar que eles caminham para o retrocesso. O grupo final de intervenções do diretor, deste modo, se apresenta direta e interventiva como as outras, guiando a leitura do espectador para o traço individualista, apático, ingênuo e ignóbil do gênero social de que o filme acabou de tratar. Esta recorrência interventiva, contudo, não é muito enfatizada entre os autores que analisaram este filme em outras oportunidades. Quando *Opinião pública* aparece nos estudos de cinema e críticas cinematográficas, é sobretudo com a imagem de uma obra onde seu diretor não intervém de maneira sistemática na interpretação das imagens e dos conteúdos exibidos.

Como acreditamos ter mostrado, o filme tem a sua particularidade assentada mais precisamente na nova forma estética que carrega e no direcionamento que confere à tarefa de problematizar grupos sociais da população brasileira na época. A novidade que Jabor apresenta de creditar aos recursos técnicos e estéticos do cinema o realismo do seu conteúdo, e, em seguida, dar um novo lugar à expressividade dos personagens, imprime uma nova forma de o cinema brasileiro tratar um dos temas mais caros à época. Qual seja: a inaptidão dos diversos grupos de trabalhadores para assumir uma posição ativa e consciente na realidade social e política do país. O modo de abordagem do tema – que vinha sendo objeto de outros documentários, como *Viramundo*, e permeava também largamente a ficção, em obras como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) – torna a expressividade destes segmentos, seus hábitos, seu imaginário, seu comportamento, suas práticas e sua forma de pensar um novo caminho pelo qual o filme documentário poderá passar dali em diante quando o objetivo for interpretar, compreender e denunciar a cultura e as práticas sociais destes segmentos.

Contudo, se na forma estética podemos localizar esta notável transformação no âmbito do desenvolvimento deste gênero do cinema no Brasil, o modo como seu conteúdo se apresenta no filme denuncia algumas contradições importantes, inclusive nas concepções em torno das quais esta nova forma estética estava surgindo. O aprofundamento na expressividade dos personagens é algo visível, produz os principais elementos documentais de que o filme se vale, mas a concepção do estrato da “classe média” sob a qual a obra se funda deixa a relação mediada desta expressividade com a realidade social sem referências objetivas mais claras no filme. Como fazer parte da “classe média” não significa aqui participar de uma determinada faixa de renda, obter uma educação formal mínima ou gozar de condições de vida minimamente determinadas, a forma difusa com que o filme aponta para as frações do proletariado urbano termina recolocando-os como culpados por sua própria condição ao invés de aprofundar a

⁴ “Somos apenas uns homens/E a natureza traiu-nos./Adeus, vamos para frente,/recuando de olhos acesos,/nossos filhos tão felizes,/fiéis herdeiros do medo.” C. Drummond.” (JABOR, 1967).

objetividade de sua relação com a realidade social naquela época. Os recursos, neste sentido, permitem mais possibilidades de aproximação e representação dos atores sociais da classe trabalhadora, sobretudo no que diz respeito ao seu imaginário e sua intimidade, mas a forma nebulosa com a qual Jabor se reporta a estes atores termina levando-o a uma acusação que figura isolada diante da dificuldade que a narrativa apresenta para documentar e aprofundar as condições sociais da alienação a “classe média”.

Por isso, o proletariado surge permeado por uma carga de culpa e responsabilidade pela sua própria condição, que ele carrega praticamente sozinho. Seus problemas não são exatamente o resultado de sua ação no mundo e de suas repercussões: os atores sociais do filme não figuram como membros de uma sociedade com problemas sociais que nos remetem a fenômenos históricos, a relações de dominação, a conjunturas socioeconômicas ou a quaisquer fenômenos mais complexos que impliquem uma relação destes com o mundo. Ao trabalhar o tema da alienação dos membros da sociedade brasileira no cotidiano e não retirar desta relação, mas do próprio indivíduo, de seu lugar na estratificação social, as razões para seu comportamento, *Opinião pública* reifica o dilema entre consciência e ideologia. Apesar de apontar para esta relação dialética em elementos como a influência da indústria cultural, da relação entre a ocupação profissional e o conservadorismo político, a falta de uma correspondência documental para as acusações feitas pelo diretor terminam atribuindo mais uma vez ao indivíduo e não aos elementos que implicam na sua relação com o mundo os fatores para a compreensão do fenômeno da alienação na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1991.

BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

JABOR, Arnaldo. “O verdadeiro artista tem de aguentar firme”. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, nov/dez. 1970, p.18-23. Entrevista realizada por Ronald Monteiro.

MILLS, Charles Wright. *A nova classe média (white collar)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

RAMOS, Fernão P. *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.